UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00872182 1

GUSTAVE CHARLIER

Le premier “ Tartuffe „

Lecture faite à la Séance du 14 Avril 1923

PUBLICATIONS
DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES
BRUXELLES

respectueux hommage,

G. Charlier

Le premier “ Tartuffe „

GUSTAVE CHARLIER

Le premier “ Tartuffe „

Lecture faite à la Séance du 14 Avril 1923

BRUXELLES. PALAIS DES ACADÉMIES.

PQ
1842
C5

616121
8.8.55

LE PREMIER " TARTUFFE "

Lecture faite par M. Gustave CHARLIER, dans la séance du 14 Avril 1923

Les faits sont assez connus. Tout biographe de Molière, tout historien même du théâtre classique a dû raconter par le menu la lutte acharnée que le grand comique eut à soutenir pour imposer à la scène sa géniale création de *Tartuffe*. Nul n'ignore à quelles résistances têtues il se heurta, ni comment l'appui royal ne réussit qu'à la longue à les surmonter, sinon à les réduire. Il suffira de rappeler les épisodes principaux de cette bataille littéraire, où, durant près de cinq ans, les adversaires en présence rivalisèrent d'ardeur combative et d'habileté manœuvrière.

Donc, le 12 mai 1664, sixième jour de cette semaine de fêtes somptueuses qui a gardé le nom des *Plaisirs de l'Ile enchantée*, Molière joue à Versailles, devant le Roi et la cour, trois actes de son *Tartuffe*. Le souverain approuve, semble-t-il, les intentions de son « amuseur » en titre. Il interdit pourtant l'ouvrage par considération pour les dévots, et sans doute, en tout premier lieu, pour la Reine-Mère. Les dévots, en effet, se sentent touchés. Ils lancent aussitôt feu et flamme. A la mi-août paraît le libelle furibond du curé Roullé : *Le Roy glorieux au monde*. Mais, dès le début du même mois, l'ingénieux Poquelin, ayant suivi la cour à Fontainebleau, a pris la précaution de

lire sa comédie au légat du pape, le cardinal Chigi. Dans sa réplique, le *Premier placet*, daté du 31 août, il peut donc se faire blanc de l'approbation, au moins tacite, de « Monsieur le légat ». La représentation publique n'en demeure pas moins suspendue. C'est devant un auditoire restreint, réuni au Raincy chez le prince de Condé, que Molière doit, le 29 novembre, jouer sa pièce enfin terminée. Et de même, les années suivantes, elle ne pourra être connue que par des représentations privées et par les lectures que l'auteur en donnera dans les cercles lettrés, friands de cette primeur.

1667 voit reparaître *Tartuffe* en public. Molière croit, ou veut croire, que le Roi, partant pour la Flandre, lui a concédé enfin l'autorisation tant désirée. Il joue sa comédie le 5 août dans la salle du Palais-Royal, sous le titre de *Panulphe ou l'Imposteur*. Les haines assoupies se réveillent aussitôt. Profitant de l'absence du Roi, le premier Président Lamoignon interdit la pièce dès le lendemain. Molière en appelle par son *Deuxième placet*, que La Grange et la Thorillière courent aussitôt présenter à Louis XIV au camp devant Lille. A son tour, l'archevêque Hardouin de Péréfixe fulmine l'excommunication contre « ceux qui représenteront, liront ou entendront réciter, soit en public, soit en particulier, la comédie du *Tartuffe* sous quelque nom que ce soit ». Molière inspire aussitôt une riposte : la *Lettre sur l'Imposteur*. En vain... Intervention d'amis officieux, sollicitations de Madame, rien n'y fait. Le Roi, qui a promis d'examiner la question à son retour de Flandre, laisse tout en suspens, et la pièce demeure interdite.

Elle le restera deux ans encore. Molière n'a d'autre ressource que de reprendre la série de ses lectures et de ses représentations privées. *Tartuffe* ne peut se produire qu'à huis-clos, au

château de Chantilly ou à l'hôtel de Condé. Il faudra laisser au temps le soin d'amollir les suprêmes résistances. Enfin, au commencement de 1669, un *Troisième placet* réussit à vaincre les derniers obstacles : *Tartuffe* est donné en public, le 5 février, avec un succès prodigieux. Il sera applaudi quarante soirs de suite, et dès le mois suivant le texte sortira des presses du bon libraire Jean Ribou....

Une question se pose aussitôt. Le *Tartuffe* qui triomphe en 1669, est-ce bien celui qui avait été révélé aux assistants des fêtes de 1664 ? Il est certain *a priori* que la pièce a subi, entre ces deux dates, de notables modifications. Molière n'avait rien de ces obstinés qui se refusent net à changer un seul mot à leur œuvre une fois achevée. Sa souplesse s'adaptait volontiers aux circonstances, et son énergie se doublait d'assez d'habileté pour qu'il se prêtât à payer, par des concessions opportunes, la permission si longtemps sollicitée. Aussi bien, il nous confie lui-même, dans son *Deuxième placet*, qu'il a mis «en divers endroits des adoucissements » et retranché avec soin tout ce qu'il a jugé « capable de fournir l'ombre d'un prétexte aux célèbres originaux du portrait » de l'hypocrite. Ce travail de revision a dû commencer très tôt, bien avant l'unique représentation de 1667. En novembre 1664, quand la comédie fut jouée au Raincy, chez le prince de Condé, elle était, au dire de La Grange, « parfaite, entière et achevée en cinq actes ». Or, onze mois plus tard, en octobre 1665, M. le Duc faisait demander à Molière « si le quatrième acte de *Tartuffe* était fait ». D'où Rigal conclut avec raison qu' « il devait s'agir d'un remaniement d'une partie capitale de l'œuvre » (1).

---

(1) Eug. Rigal, *Molière*, Paris, Hachette, 1908, t. I, p. 222.

On sait, d'autre part, que la comédie de 1667 fut de nouveau remise sur le métier avant de devenir la pièce jouée en public. Il y a donc eu au moins trois états différents et successifs de *Tartuffe*, trois états auxquels on peut attacher les dates de 1664 1667 et 1669. Nous ne possédons que le dernier. En quoi les autres s'en distinguaient-ils ? Et que pouvait être le *Tartuffe* joué devant la cour le 12 mai 1664 ?

La critique a été assez longue à s'en inquiéter. Ou du moins elle s'est le plus souvent bornée à se demander si les trois actes représentés à cette date constituaient la pièce entière. Michelet n'hésite pas à l'affirmer. Mais c'est une hypothèse que rien ne vérifie, et l'on s'accorde aujourd'hui à penser que ces trois actes n'étaient que la première partie d'une œuvre encore inachevée. Ce point une fois acquis, on s'est d'ordinaire tenu pour satisfait. On a considéré comme des retouches accessoires et négligeables les changements apportés à la pièce initiale. La critique ne s'y attardait point. Elle admettait d'emblée, avec Sainte-Beuve, que « dès 1664 Molière avait achevé sa comédie du *Tartuffe* à peu près telle que nous l'avons » (1).

C'est un postulat que n'accepte plus l'érudition contemporaine. Dans ses savantes leçons du Collège de France, M. Abel Lefranc n'a pas manqué d'insister sur cette circonstance que *Tartuffe* « est une œuvre qui n'a pas été réalisée d'un seul jet, d'une seule venue » (2). « Un fait hors de contestation, précise-t-il, c'est que, de 1664 à 1669, en passant par 1667, la pièce fut transformée » (3). Rigal, de son côté, se demande si le dé-

---

(1) *Port-Royal*, livre III, chap. XVI.
(2) *Revue des cours et conférences*, 14 mai 1908, p. 440.
(3) *Ibid.*, 19 mars 1908, p. 68.

nouement n'était pas tout autre à l'origine, et il voit là une « question fort importante ». « Malheureusement, ajoute-t-il aussitôt, si la question est importante, il est impossible d'y répondre » (1). Coquelin, lui aussi, croyait à un cinquième acte différent du nôtre : « Qu'était donc l'ancien dénouement, demandera-t-on peut-être ? Hélas ! je n'en sais rien » (2). Et c'est également à un mélancolique aveu d'ignorance qu'aboutit M. Maurice Donnay : « Dire que l'on saura peut-être un jour ce qui se passe dans la planète Mars et qu'on ne connaîtra jamais les trois premiers actes de *Tartuffe*, tels qu'ils furent joués en 1664, à Versailles ! » (3).

Il est trop vrai, et nous devons perdre tout espoir de posséder jamais, dans son texte complet, la forme première de cet immortel chef-d'œuvre. Mais ne serait-il pas possible d'y suppléer dans quelque mesure ? Les données dont nous disposons ne permettraient-elles point de s'en former une idée un peu précise ? Serait-il tout-à-fait chimérique de chercher à en déterminer les grandes lignes avec un degré appréciable de probabilité ?

On voudrait tout au moins l'essayer.

I.

Tout n'est pas également mystérieux dans cette genèse compliquée. Un pan du voile se laisse soulever, et une phase de la métamorphose peut se reconstituer avec quelque certitude. C'est celle où, du *Panulphe* de 1667, sort le *Tartuffe* que nous connaissons.

---

(1) *Ouvr. cité*, t. I, p. 222.
(2) C. Coquelin, *Tartuffe*, Paris, Ollendorff, 1884, p. 25.
(3) Maurice Donnay, *Molière*, Paris, Fayard, 1911, in-16, p. 243.

Au moment où Molière voit sa pièce interdite pour la seconde fois, un chaud défenseur lui surgit, qui lance dans le public la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*. A qui devons-nous cet opuscule daté du 20 août 1667 ? Certains n'ont pas hésité à l'attribuer à Molière lui-même. Du moins n'est-il pas impossible qu'il y ait collaboré. L'initiale C, imprimée au dernier feuillet d'un des exemplaires conservés, a dirigé les soupçons sur son ami Chapelle, ou encore sur Corbinelli, le familier de La Rochefoucauld et de Mme de Sévigné. Un fait, en tout cas, paraît hors de doute : c'est que cet écrit émane de l'entourage immédiat du grand comique, qu'il a eu son assentiment et son approbation. L'auteur est fort bien informé et très exactement documenté. Or, cette *Lettre* contient un résumé minutieux, scène par scène, de la pièce de 1667. Il suffit de rapprocher ce sommaire de notre texte pour couvrir l'essentiel des différences entre le deuxième et le troisième état de la comédie.

Cette comparaison offre donc un point de départ nécessaire à qui veut remonter plus haut. Mais elle est suggestive par ailleurs encore. De 1667 à 1669, c'est aux mêmes préventions que Molière se heurte ; ce sont les mêmes adversaires qu'il essaie de désarmer, les mêmes accusations qu'il tente de déjouer. Le dessein qui le guide dans le second remaniement de sa pièce est déjà celui qui le dirige dans le premier. On conçoit dès lors que la connaissance des variantes de 1669 nous devient singulièrement précieuse : elle fournit des indications que l'on aurait tort de négliger quand on se propose de restituer, sous une double couche de retouches successives, les traits abolis du *Tartuffe* primitif.

Dès qu'on suit sur le texte le travail de revision auquel Molière s'est livré, on s'aperçoit qu'il a porté tout d'abord sur le

caractère de *Tartuffe*. D'une manière générale, le rôle paraît, en 1669, descendu d'un ton. Le cynisme de l'hypocrite a été adouci, atténué. Sa ruse prend désormais des dehors plus bénins, son vice se couvre davantage et se garde mieux. Le personnage avait, en 1667, un relief plus arrogant, et le masque, soulevé dans un éclair de sincérité, découvrait toute la brutale âpreté de ses convoitises. Sa déclaration à Elmire (Acte III, sc. III) ne se terminait pas sur ce simple aveu « qu'un homme est de chair ». Il développait ce thème hardi avec une insistance peu équivoque : « Il s'étend longuement là-dessus », dit la *Lettre*. Ce couplet a disparu, et pour effrontée qu'elle demeure, la dernière tirade du traître a dû perdre de son cynisme à ce retranchement.

Au même effet tend une autre retouche du même acte. On se rappelle la situation dans la dernière scène : Orgon, parvenu au comble de l'aveuglement, va se livrer corps et biens à l'imposteur. Dans le texte que nous connaissons, il combat la feinte délicatesse de *Tartuffe* et lui impose de fréquenter Elmire :

« Et je veux qu'avec elle à toute heure on vous voie ».

C'est alors seulement qu'il lui propose la donation, à laquelle se résigne le « pauvre homme ». L'ordre des idées était différent dans la version antérieure. Tartuffe se voyait tout d'abord assurer la main de la fille et le bien du père. Il touchait au but. Mais ce triomphe ne lui suffisait point. Il lui fallait davantage, et c'est alors que, jouant le scrupule, il songeait à se faire ménager par sa dupe les moyens de séduire Elmire. Après la fille et le bien, la femme par surcroît ! Trait final qui achevait à la manière noire le portrait du personnage et mettait en sinistre lumière son infernale puissance.

Elle ne ressortait pas moins de l'attitude qu'il prenait au quatrième acte.Aujourd'hui, Tartuffe confondu ne s'attarde guère à se défendre et change aussitôt de ton :

« C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître... ».

Il marquait, en 1667, plus de confiance en son ascendant sur Orgon. Démasqué, il ne renonçait pas aussitôt à reprendre le dessus : il osait encore hasarder une tentative d'explication et donner du « mon frère » à sa lamentable dupe. « Toutefois, note la *Lettre*, le bigot ne se trouble point, conserve toute sa froideur naturelle et, ce qui est admirable, ose encore persister après cela à parler comme devant ». Admirable, en effet, mais surtout caractéristique d'un Tartuffe plus brutal que le nôtre, d'une scélératesse plus poussée, plus assuré dans le crime et plus confiant dans sa fourbe.

Orgon, à son tour, a reçu quelques menues retouches. Molière, qui affaiblit en 1669 le tragique de Tartuffe, adoucit du même coup le comique de sa dupe. Orgon n'est plus qu'un honnête benêt ; c'était encore, deux ans plus tôt, « un sot en trois lettres ». Aussi bien y a-t-il entre ces deux protagonistes un équilibre nécessaire : plus on souligne la tyrannie de l'un, plus on doit accuser l'aveuglement de l'autre. Or, cet aveuglement apparaissait, en 1667, comme presque irrémédiable. Orgon n'avait pas alors cette hésitation, ce doute d'un instant, ce haut-le-corps presque involontaire devant la dénonciation précise de Damis, confirmée par Elmire :

« Ce que je viens d'entendre, ô Ciel, est-il croyable ? ».

Non. Cette accusation, il l'écoutait alors avec la tranquillité d'un parfait scepticisme. Il ne s'arrêtait pas un seul instant

à l'idée qu'elle pût être vraie. Son premier mouvement, c'était de voir dans sa femme et son fils deux complices agissant de concert pour tramer contre Tartuffe une adroite machination. Il « les regarde, nous dit la *Lettre*, l'un et l'autre d'un œil de courroux » et leur reproche « de toutes les manières les plus aigres qu'il se peut *la fourbe mal conçue qu'ils lui veulent jouer* ». Aussi bien Tartuffe se trouvait-il en droit de charger davantage le portrait qu'il esquisse de sa victime. Il n'y manquait point. On sait comment il la drape en trois vers :

« C'est un homme, entre nous, à mener par le nez,
De tous nos entretiens, il est pour faire gloire
Et je l'ai mis au point de tout voir sans rien croire » (1).

Mais la *Lettre* nous assure qu'il en disait davantage en 1667 : il peignait à Elmire son mari comme « un fat, un homme préoccupé jusqu'à l'extravagance ». Il a abrégé et atténué sa caractéristique du personnage, et c'est justice, car, pour forte qu'elle demeure, la sottise d'Orgon nous apparaît cependant diminuée d'un degré dans le texte que nous possédons.

Plus important encore est l'avatar de Cléante. Ce rôle prend, dans la version définitive, un caractère assez nouveau. Le frère d'Elmire devient, comme le constatera Brossette, » l'honnête homme de la pièce ». C'est à lui que Molière confie le soin d'établir de prudentes distinctions et de tirer de l'action une moralité sagement modérée, qui empêche les applications dangereuses et arrête les déductions compromettantes. Cette charge, Cléante ne l'assumait qu'imparfaitement encore dans la comédie de 1667. Promu tout de bon au rang d'arbitre, il ne peut plus se permettre de trop vives saillies. Aussi la mor-

(1) Acte IV, sc. IV.

dante esquisse de la voisine Daphné passe-t-elle, en 1669, de sa bouche dans celle de Dorine [1]. Que la fille suivante :

« Un peu trop forte en gueule et fort impertinente »

risque cette violente sortie contre une dévote personne, cela ne tire pas autrement à conséquence. Encore doit-on reconnaître, avec Mesnard, que cette modification ne laisse pas de choquer un peu la vraisemblance, et que le passage « n'est guère dans le ton que l'on suppose à une servante » [2].

Cette réserve imposée à Cléante ne permettra pas davantage de continuer à lui attribuer la piquante réplique sur la vanité nobiliaire incompatible avec « l'humble procédé de la dévotion » [3]. C'est encore Dorine qui héritera de cette tirade. Mais le témoignage de la *Lettre* nous assure qu'en 1667 elle ne venait que plus loin dans la pièce et appartenait en propre à Cléante : «... le frère lui représente excellemment, à son ordinaire, qu'il sied mal à ces sortes de gens de se vanter des avantages du monde ». Enfin, pour achever de peindre ce parangon de raison solide et de piété vraie, une petite scène sera introduite tout exprès au cinquième acte [4]. Et l'on y verra ce sage homme prêcher au bouillant Damis le calme, la prudence et la circonspection.

Ce n'est pas tout. Molière ne se contente pas de reviser ces trois rôles, de corriger ces trois caractères essentiels de son œuvre. Le même souci d'atténuer ou d'adoucir ce que son texte précédent avait de trop accusé ou de trop direct l'entraîne

---

(1) Acte I, sc. I, v. 125-140.
(2) Edit. Despois et Mesnard, t. IV, p. 405, note 1.
(3) Acte II, sc. II, v. 495-501. Cf. dans la *Lettre*, l'analyse de l'acte IV, sc. III,
(4) Scène II.

à supprimer, ou tout au moins à modifier, certaines allusions d'une actualité singulièrement brûlante. Il semble bien que nous avons un exemple de ces corrections plus menues, mais non moins significatives, dans la scène fameuse du mouchoir [1]. D'après la *Lettre*, Dorine ne se bornait point à reprocher au pieux personnage sa trop prompte impressionnabilité : elle lui représentait encore « que cela sied bien mal avec tant de dévotion ». Ce dernier développement est tombé en 1669. C'est qu'il prêtait à des applications générales que Molière tient maintenant à éviter.

La même raison de prudence explique des suppressions plus importantes encore. On voit disparaître successivement :

1° A l'acte I, scène II, une vive sortie, mise sans doute dans la bouche de Cléante, qui retraçait, à propos de Tartuffe, « comment les dévots, ne s'arrêtant pas simplement à ce qui est plus directement de leur métier, qui est de critiquer et de mordre, passent au-delà, sous des prétextes plausibles, à s'ingérer dans les affaires les plus secrètes et les plus séculières des familles » ;

2° A l'acte IV, scène IV, un passage de la déclaration cynique de l'hypocrite, où il faisait une longue déduction des « adresses des directeurs modernes » ;

3° A l'acte V, scène VI, un endroit du discours de l'exempt, où il montrait l'hypocrisie aussi « accréditée » parmi les sujets du « Prince ennemi de la fraude », qu'elle était « en horreur dans son esprit ».

L'intention est claire. Changements et variantes, corrections et suppressions, nous découvrons partout chez Molière, de

---

[1] Acte III, scène II.

1667 à 1669, le dessein d'affaiblir la portée satirique de son œuvre, d'en atténuer la violence et d'en restreindre l'application. On s'étonne, après cela, qu'un critique ait pu opposer le *Tartuffe* de 1669 au « *Panulphe* adouci » de 1667 (1). C'est le contraire qui est le vrai. Si hardie qu'elle paraisse encore, la pièce que nous connaissons n'est qu'une réplique mitigée de celle qui vit les feux de la rampe dans l'unique soirée du 5 août 1667. Et l'on s'explique assez la prudence résignée et tardive du grand comique, douloureusement instruit par les clameurs intéressées qui le poursuivent, les haines furieuses qui l'assaillent en tempête et la rude expérience des deux interdictions successives.

II.

Espérer, sur Molière et son œuvre, des révélations imprévues, c'est venir trop tard depuis un siècle qu'il y a des « moliéristes », et qui écrivent. Tout est dit sur ce beau sujet, et le zèle des fanatiques du génial dramaturge a depuis longtemps épuisé un filon historique d'ailleurs étrangement pauvre et ténu. L'ère des grandes découvertes paraît bien close, et les fervents du maître consument leur enthousiasme pieux dans la recherche des infiniment petits de la biographie et de l'exégèse. Brunetière l'a dit à sa manière, qui était brusque et volontiers chagrine : « Molière n'a pas seulement ses fidèles, il a ses dévots ; le culte que nous lui rendons deviendra bientôt même, si nous n'y prenons garde, intolérant comme une superstition... » (2).

---

(1) A. Gazier, *Pavillon, Molière et Conti. (Mélanges de littérature et d'histoire*, Paris, A. Colin, 1904, p. 26).

(2) Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 1re série. Paris Hachette, 1880, p. 138.

Ne nous hâtons pas, au reste, de les accabler, ces dévots d'un culte plus touchant encore que ridicule. Avec tous leurs travers ingénus, les moliéristes ont eu ce mérite appréciable de rassembler les témoignages utiles pour la connaissance exacte d'une œuvre admirable entre toutes. Il faut sans doute renoncer à en grossir la liste. Mais peut-être reste-t-il aujourd'hui à préciser la valeur de chacun d'eux, et à fixer, avec une critique plus sûre, le confiance et le crédit que l'on est en droit de leur accorder.

Du moins en est-il ainsi pour *Tartuffe*. On a discuté à perte de vue sur la portée de la comédie et les intentions de l'auteur. Tartuffe est-il janséniste ou moliniste ? A-t-il les traits de l'abbé Roquette ou du prince de Conti, du sieur de Sainte-Croix ou de l'abbé de Pons ? Ç'a été l'objet de controverses aussi vives que stériles. Et tandis que les disputes battaient leur plein et accaparaient l'attention, on a peut-être trop laissé dans l'ombre un texte d'ailleurs connu depuis longtemps et maintes fois mentionné.

Il s'agit de quelques pages de Gabriel Guéret dans son dialogue de *La Promenade de Saint-Cloud* (1). L'importance de cet endroit ressort tout d'abord de la personnalité de l'auteur. Ce n'est certes pas un puissant esprit que cet avocat en Parlement à qui l'on doit *la Guerre des Auteurs* et *le Parnasse réformé*. C'est même, en matière de goût, un retardataire. En pleine époque de naturalisme classique, ce contemporain de Molière et de Boileau perpétue les tendances désuètes des cercles précieux du milieu du siècle. De là l'étrangeté de certains de ses jugements. Ne s'avise-t-il pas de déclarer gravement que

(1) Publié pour la première fois au tome II des *Mémoires* de Bruys. Paris, 1751, in-12, pp. 177-242.

« l'abbé de Cérisy ira plus loin avec sa *Mélamorphose des yeux de Phylis en astres* que beaucoup d'auteurs qui occupent une grande place dans nos bibliothèques » ? Et n'estime-t-il point que « nous n'avons guère de poète en France que le Père Le Moine » ? On comprend dès lors son hostilité à l'endroit de Boileau : il sent très bien que la verve acérée du satirique porte des coups mortels à toute la littérature qui a ses préférences secrètes.

Prenons-y garde cependant : cet adversaire de nos classiques n'a rien d'un détracteur systématique ni d'un libelliste de mauvaise foi. Il se rend compte de la grandeur de ceux qu'il attaque, il sait leur faire justice à l'occasion, en tout cas il ne les calomnie jamais, ni ne les rabaisse. Dans ses critiques, même il lui arrive de toucher juste, et jusque dans ses écarts de jugement il porte cette modération courtoise, qui est de l' « honnête homme ». Aussi bien les contemporains ne le traitent-ils pas trop mal, et La Monnoye, par exemple, juge ses travaux critiques « pleins de sel et de goût, écrits avec beaucoup de finesse et de pureté » (1). Un biographe du XVIIIe siècle constate qu'il « se rendit célèbre par la délicatesse de son esprit et par la solidité de son jugement », et il vante « son discernement... fin et délicat » et « sa censure judicieuse » (2). En quoi il s'accorde assez avec un moderne qui peint ainsi notre auteur : « âme honnête, esprit fin, écrivain alerte, critique souvent pénétrant » (3). Son bon sens aidant, il est même advenu certain

---

(1) Voir sa *Lettre à l'abbé Conti sur les principaux écrivains françois*, dans la *Bibliothèque françoise* de novembre et décembre 1726, p. 267

(2) Claude Taisand, *Les vies des plus célèbres jurisconsultes*, nouv. édit. Paris, 1737, in-4°, pp. 294 et 296.

(3) Ch. Arnauld, *Les théories dramatiques au XVIIe siècle, étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Paris, A Picard, 1888, in-8°, p. 51.

jour à Guéret de passer dans le camp adverse et de combattre, lui aussi, pour le naturel et la vérité littéraires. C'est lorsqu'il a, dans *le Parnasse Réformé*, mené campagne contre le genre burlesque. Si la veine grossière des continuateurs de Scarron n'a pas tardé à se tarir, il semble que l'honneur lui en revient en grande part. Ménage du moins le lui concède : « Je ne sais même si l'on n'aurait point un jour travesti l'Écriture, sans Guéret » (1).

Mais ce qui le recommande surtout à notre attention, c'est l'étendue et la sûreté de son information littéraire. Ce digne robin a la passion de tout ce qui touche aux lettres. Sa curiosité toujours en éveil s'intéresse aux menus faits de l'histoire littéraire contemporaine. On a bien, en le lisant, l'impression d'un enquêteur diligent et perspicace, d'un « reporter » — si l'on ose dire — toujours aux aguets des détails nouveaux et piquants de la chronique littéraire. Il ne les enregistre d'ailleurs pas sans critique, et sur la vérité des faits, il est assez difficile de le prendre en défaut. Il sait, par exemple, que La Fontaine a reçu de Barbin 500 écus pour sa *Psyché*, et ce chiffre est pleinement accepté par les plus récents biographes du « bonhomme » (2). Le mérite lui revient encore d'avoir le premier signalé les rapports de *Tartuffe* avec l'*Ipocrito* de l'Arétin, et les critiques modernes n'ont pas manqué de tirer parti de cette indication (3). Et si l'on retrouve chez lui cette absurde fable d'une collaboration de Chapelle aux comédies de Molière, c'est qu'elle

---

(1) *Menagiana*, Paris, 1713, t. I, p. 175.

(2) Voir Louis Roche, *La vie de Jean de la Fontaine*, Paris, Plon, 1913, p. 226, note 3.

(3) Voir Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*, Paris, Didier, 1867, pp. 209-224 et Pietro Toldo, *L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Turin, Lœscher 1910, pp. 68-72.

était assez accréditée à l'époque, puisqu'elle nous est transmise d'autre part par Grimarest et les *Bolœana*. Notons d'ailleurs qu'il ne la donne que pour un « on-dit », auquel il ne paraît pas ajouter lui-même grande foi.

Le témoignage de Guéret n'est donc pas de ceux auxquels on peut se contenter d'opposer un dédaigneux démenti. En ce qui concerne *Tartuffe*, sa date même lui confère un surcroît d'autorité. Paul Mesnard, qui n'en fait point grand cas, a cependant dû reconnaître qu'il était tout à fait contemporain des premières représentations publiques de la pièce : « Nous n'avons pas la date de la *Promenade de Saint-Cloud*, mais dans ce même passage où Guéret parle de l'impression de *Tartuffe*, il parle aussi de celle de la *Psyché* de La Fontaine, qui est également de 1669. Il écrivait probablement vers ce temps même » (1).

On peut préciser davantage, et changer cette probabilité en certitude. Nulle trace, en effet, dans ce texte, d'œuvres ou de faits postérieurs aux tout premiers mois de 1669 (2). Il nous apprend, par contre, que Boursault prépare une comédie contre Boileau (3). Or, la *Satire des satires* fut achevée d'imprimer le 4 mai 1669. Pour que Guéret ignore encore cette publication, il faut qu'il ait écrit son dialogue avant cette date ou très peu de temps après, au plus tard vers le milieu de ce mois de mai. Mieux encore ! Lorsque l'auteur conduit à Saint-Cloud ses amis Oronte et Cléante, nous sommes « sur la fin de ce prin-

---

(1) Edit. citée, t. IV, p. 340, note 1.

(2) La mention du *Tartuffe* de Matthew Medbourne (1670) ne prouve rien, puisqu'elle se trouve dans une note marginale qui est, de toute évidence, une addition postérieure.

(3) « ...Et Boursault ne prépare-t-il pas une comédie où il prétend se venger des mauvais traitements qu'il a reçus ? » (p. 184).

temps » et par un jour où l'éclat d'une fête brillante rassemble la foule des courtisans au château du duc d'Orléans : « Monsieur y traitoit toute la cour, et sa présence sembloit animer ces lieux et leur donner un lustre nouveau ». Or, pendant toute cette année, on ne trouve à Saint-Cloud qu'une seule réception de ce genre, et elle se place exactement le 8 mai [1]. Tout concorde donc, et l'on risque peu de se tromper en datant le dialogue des environs du 15 mai 1669 : l'allusion à Boursault ne permet guère de descendre plus bas.

C'est le moment où se poursuit la série triomphale des représentations de *Tartuffe*, interrompues en avril par la clôture de Pâques et dont la vogue n'était pas encore épuisée deux mois plus tard. On ne peut donc avoir de témoignage plus contemporain des faits. Comment, dès lors, lui refuser une attention qu'on accorde libéralement à d'autres textes, postérieurs de plus de trente ans, comme ceux de Brossette ou de Grimarest, ou même de soixante-dix, comme les *Bolœana* ? Ouvrons donc en confiance le dialogue de Guéret.

Sous les ombrages de Saint-Cloud, trois amis vont causant des nouveautés littéraires, et entre autres événements, le dernier succès de Molière alimente leurs propos. Ils discutent longuement de la pièce ; ils l'apprécient à sa valeur, sans toutefois lui épargner les réserves, en délicats qu'ils se flattent d'être. Les rôles principaux sont passés au crible. Cléante ne reçoit que des éloges. Le caractère de Dorine, jugé peu vrai-

---

[1] « Le 7, Monsieur et Madame, après avoir disné chez la Reyne d'Angleterre, partirent de cette ville pour aller en leur délicieuse Maison de S. Cloud : et le lendemain, le Roy y vinst visiter Leurs Altesses Royales, qui donnèrent à Sa Majesté une Collation et un Souper des plus magnifiques ». (*Gazette de France* du 11 May 1669, p. 426).

semblable par Oronte, est vengé de cette critique par ses deux interlocuteurs. Tous trois s'accordent, par contre, à blâmer l'emploi que fait Tartuffe du jargon de la dévotion, et à regretter l'absence de Laurent, qui laisse insatisfaite la curiosité des spectateurs. Mais voici que Guéret relève une faute plus grave de Molière :

« On pourroit parler encore du dénoüement, et peut-être, seroit-ce le seul endroit où la critique auroit plus de prise. Car je ne vois guère de raison pour l'excuser, et Molière devoit garder son Dieu de machine pour une autre fois. Encore s'il avoit préparé ce dénouement, mais il n'y a rien qui le dispose, ni qui le rende vraisemblable, car l'affaire n'a pas éclaté. On délibère encore dans la famille sur les voies que l'on doit prendre pour se garantir des poursuites de l'Imposteur, et néanmoins, sans qu'il paroisse qu'aucune plainte soit venue aux oreilles du Roi, on voit arriver son secours par une grâce prévenante.

— Que ne dénouoit-il sa pièce, dit Oronte, par quelque nullité de la donation ? Cela auroit été plus naturel, et au moins les gens de robe l'auroient trouvé bon.

— Ne pensez pas railler, dit Cléante, c'étoit son premier dessein, et considérant Tartuffe comme un Directeur, il tiroit de cette qualité la nullité de la donation. Mais ce dénouement étoit un procès, et je lui ai ouï dire que *les Plaideurs* ne valoient rien ».

Les commentateurs mentionnent en son lieu ce curieux endroit et en reproduisent quelques bribes. Mais ils ne le citent guère, semble-t-il, que par scrupule documentaire. Ils ne paraissent d'ordinaire ni en discerner l'intérêt, ni en reconnaître l'importance. Paul Mesnard, par exemple, ne relève les assertions de Guéret que pour les révoquer aussitôt en doute. L'épigramme finale les lui rend suspects. Tout le morceau, à l'en

croire, n'aurait d'autre raison que d'amener le trait satirique décoché à Racine [1].

Cette conclusion ne nous paraît pas s'imposer. Le rapport n'est pas tellement étroit entre la finale et le contexte que l'un doive nécessairement son origine à l'autre. Rien, au surplus, n'oblige à tenir pour apocryphe le malin propos recueilli par Guéret. Molière et Racine se trouvaient brouillés, comme chacun sait, depuis la fin de décembre 1665, et l'illustre railleur n'était pas de ces âmes bénignes qui répugnent à la satire. Aussi bien avait-il à ce moment l'excuse d'avoir été provoqué. Publiant *les Plaideurs* à la fin de 1668, Racine se félicitait, dans sa *Préface*, d'avoir réjoui les spectateurs sans recourir à « une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains ». Nul doute que Molière ne fût visé sous cette censure vertueusement indignée. Pourquoi se serait-il abstenu d'y répondre ? S'il est vrai, comme le raconte Louis Racine, que, lors de la seconde représentation des *Plaideurs*, il eût défendu la pièce contre le jugement du public, on avouera qu'il se trouvait étrangement payé de son impartialité critique. La sournoise attaque de la *Préface* justifiait un mouvement d'humeur et une soudaine volte-face. Considéré comme une riposte irritée, le dur propos recueilli par Guéret n'a rien d'invraisemblable, ni même d'excessif.

Le témoignage de *la Promenade de Saint-Cloud* présente donc de sérieux caractères d'authenticité. Or, elle nous apporte, sur le premier *Tartuffe*, des détails précieux, — précieux en eux-mêmes, précieux aussi par les déductions qu'ils autorisent.

---

(1) *Ouvr. cité*, p. 344.

III.

« Le cinquième acte vient, il faut finir la pièce ;
Molière la finit, et nous fait avouer
Qu'il en tranche le nœud qu'il n'a su dénouer » (1).

C'est en 1670 qu'un libelliste inconnu dénonce en ces termes malicieux le caractère artificiel du dénouement de *Tartuffe*. Il voyait juste. Les critiques d'aujourd'hui s'accordent sur ce point : l'intervention quasi miraculeuse du « prince ennemi de la fraude » apparaît à tous les yeux comme un parfait exemple de dénouement par *deus ex machina*. Depuis Bret et la Harpe, je ne trouve guère que le seul Népomucène Lemercier pour soutenir la thèse contraire (2). Mais son zèle classique entraînait à d'intrépides exagérations ce fougueux adversaire de Victor Hugo (3).

Que l'exempt vengeur du bon droit ne survînt pas au cinquième acte du *Tartuffe* primitif, on pouvait s'en douter. Nul passage dans toute la pièce qui trahisse le remaniement d'une façon plus manifeste. Mais qu'y avait-il sous ce « repeint » ? C'est le mérite de Guéret de nous l'indiquer avec précision. Il ne nous permet point d'en douter : à l'origine, le « dénouement étoit un procès » où la donation faite à Tartuffe se trouvait frappée de nullité. On a remarqué déjà qu'une réplique d'Elmire attire un instant l'attention sur un recours possible à la protection légale :

---

(1) *Lettre satirique sur le Tartuffe.*

(2) *Cours analytique de littérature générale*, Paris, 1817, in-8°, t. II, p. 446.

(3) Il est vrai que Mesnard rompt encore une lance en faveur de l'opinion ancienne (*Ouvr. cité*, p. 347). Mais c'est sans grande conviction, semble-t-il, et en tout cas sans y insister outre mesure.

« Allez faire éclater l'audace de l'ingrat,
Ce procédé détruit la vertu du contrat » (1).

Faut-il voir dans ces vers une préparation à l'ancien dénouement, préparation qui aurait subsisté dans la version définitive ? D'aucuns le croient, et il se pourrait bien, en effet. Mais ce ne serait alors qu'une préparation assez indirecte, car ce n'était point à la nullité pour cause d'ingratitude que Molière recourait tout d'abord pour faire rendre gorge au traître. Guéret nous l'assure encore : c'était « en considérant Tartuffe comme un directeur » que le dramaturge « tiroit de cette qualité la nullité de la donation ».

Pour saisir toute la portée de ces derniers mots, il faut nous demander quelles étaient, au XVIIe siècle, les dispositions en vigueur sur les legs ou donations. La législation sur cet objet se trouvait encore dominée par une ordonnance de François Ier, l'ordonnance de Blois de 1539. Elle prévoyait, en son article 131, certaines incapacités qui limitaient la liberté des donateurs. Cet article, la jurisprudence courante au XVIIe siècle l'appliquait non seulement aux notaires, mais aux confesseurs et directeurs de conscience. C'est ce que déclare, en termes exprès, J.-M. Ricard, dont le *Traité des Donations*, paru en 1652, faisait autorité au temps de Molière :

« Pour ce qui est des Confesseurs et Directeurs de conscience, il n'y a personne qui ne sache combien leur pouvoir est plus grand que tout autre sur les esprits de leurs Pénitents ; et conséquemment qu'il n'y a point de difficulté qu'ils doivent être compris dans les termes de notre Ordonnance, et, pour ce que leur autorité s'étend aussi bien pendant la pleine santé

(1) Acte V, scène 5.

qu'à l'extrémité de la vie, il y a lieu d'interdire ceux qui sont soumis à leur administration spirituelle de disposer en leur faveur, tant par donations entre vifs que testamentaires ».

Une exception ne pouvait s'admettre que s'il s'agissait d'un legs « léger », témoignage de reconnaissance pour les bons offices rendus. On allait plus loin : bien que la question fût controversée, certains frappaient même de nullité le legs fait au couvent du confesseur. Ricard penche vers cet avis, « particulièrement lorsque le legs est considérable et qu'il est fait par une personne faible et susceptible d'impression » (1).

Tel était donc le fondement juridique du dénouement de 1664. Mais tout ceci suppose que Tartuffe se trouvait être, à l'origine, non un laïque pieux, un dévot du siècle, mais un ecclésiastique d'état et de profession, un véritable directeur de conscience, un prêtre.

On l'a soupçonné déjà. Auger, par exemple, exprimait cette conviction en 1821. Molière, notait-il, « fait entendre assez clairement, ce me semble, qu'il avoit été prendre l'original de ce personnage dans la classe des hommes d'église, et que sa première intention étoit de donner à Tartuffe un costume qui permît peu de s'y tromper. Cette circonstance, qui ajoutoit beaucoup à la hardiesse de son projet, avoit dû augmenter aussi beaucoup la résistance qu'il éprouva » (2).

L'opinion d'Auger n'a pas fait fortune ; elle s'est heurtée,

---

(1) J.-M. Ricard, *Traité des Donations*, édition de 1730, Paris, Gosselin fils, in-fol., 1re partie, ch. II, section IX, t. I, pp. 119-120.

Ces interdictions n'étaient nullement tombées en désuétude au XVIIe siècle. C'est ainsi qu'un legs fait au couvent d'un confesseur se trouve annulé par un arrêt du 9 juillet 1657. Cf. *Journal des principales audiences du Parlement de Paris*, édit. de 1733, t. I, livre IX, chap. XIX, p. 694.

(2) Molière, *Œuvres complètes*, édit. Auger, Paris, Desoer, 1821, t. VI, p. 26.

au contraire, à une vive opposition. Louis Lacour la repousse absolument : « C'est une erreur, écrit-il en termes catégoriques ; jamais Tartuffe, on peut l'affirmer, Tartuffe qui ne prononce pas un seul mot emprunté à la langue technique des sacristies, n'affecta l'extérieur d'un prêtre » (1). Et Mesnard oppose, lui aussi, la question préalable à ceux qui soupçonneraient Molière d'un si audacieux dessein : « Il y aurait, déclare-t-il, erreur très grande à imaginer qu'il ait jamais pu faire paraître son imposteur sous un habit ecclésiastique » (2).

Si erreur il y a, cette erreur est nôtre. Il nous paraît assuré que, dans la première forme de la pièce, Tartuffe était d'Eglise. Cette hypothèse qu'on rejette avec dédain, sans prendre même la peine de la réfuter par le menu, s'appuie cependant sur une série concordante d'indices qui lui donnent, à notre avis, une force singulière.

Et d'abord, que fait-on du témoignage de Molière lui-même ? Relisons son deuxième *Placet*. Le grand comique y avoue avoir « déguisé le personnage sous l'ajustement d'un homme du monde » : il lui a donné « un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l'habit ». Qu'est-ce à dire, sinon qu'il a *laïcisé* son imposteur ? Nous n'ignorons pas qu'on veut l'entendre autrement. Louis Lacour tirait de cet endroit la conclusion que « Molière avait dû donner à son héros un costume noir ou marron, mais bien laïque ; il portait le pourpoint prétentieusement sombre que les partisans de Port-Royal avaient adopté » (3). Mais c'était la faiblesse de ce critique de retrouver,

---

(1) L. Lacour, *Le Tartuffe par ordre de Louis XIV*, Paris, 1877, in-12, p. 52.
(2) Tome IV, p. 325.
(3) *Ouvr. cité*, p. 52.

à chaque détour de la pièce, l'esprit et la trace des disciples du grand Arnault. On ne croit plus guère aujourd'hui au « Tartuffe par ordre de Louis XIV ». Et pourtant on continue à accepter, pour ce passage du deuxième *Placet*, l'interprétation étriquée qui n'avait manifestement d'autre dessein que de l'adapter tant bien que mal à la thèse aventureuse du jansénisme de Tartuffe.

Si l'on se tourne maintenant du côté des ennemis de Molière, de ceux qui écrivent au lendemain de la représentation de 1664 et sous son influence directe, on ne peut manquer d'être frappé de leur accord sur ce point. Venimeuses ou furibondes, leurs attaques nous représentent le personnage principal comme revêtu des ordres sacrés. Pierre Roullé ne peut pardonner au grand comique de faire jouer sa pièce « au mépris du caractère le plus sacré et de la fonction la plus divine, et au mépris de ce qu'il y a de plus saint dans l'Eglise, ordonnée du Sauveur pour la sanctification des âmes »... «Attentat sacrilège et impie », continue le véhément curé de Saint-Barthélemy, car l'auteur a évidemment dessein de « ruiner la religion catholique en blâmant et jouant sa plus religieuse et sainte pratique, qui est la conduite et direction des âmes et des familles par de sages guides et conducteurs pieux » (1). Comment dès lors ne louerait-il pas Louis XIV d'avoir mis obstacle à la représentation publique d'un ouvrage « injurieux à Dieu et outrageant à l'Eglise, la religion, les sacrements et les officiers les plus nécessaires au salut » ? (2). De Rochemont, à son tour, censure en termes sévères cette pièce écrite « en dérision de tant de bons pasteurs, que l'on fait passer pour des Tartuf-

(1) *Le Roy glorieux au monde*, éd. P. Lacroix, Genève, 1867. in-12, pp. 33-34.
(2) *Ibid.*, p. 35.

fes et dont l'on décrie artificieusement la conduite » (1). Et ainsi s'explique la condamnation si catégorique, si rigoureuse, dans sa forme tranchante, que fulmine contre le chef-d'œuvre de Molière l'archevêque Hardouin de Péréfixe (2).

Cet ensemble de textes concordants a déjà paru significatif à un moliériste, qui fut, par malheur, un critique parfois aventureux. Ils obligèrent Edouard Fournier à admettre que « les récits partout répandus sur la représentation de Versailles donnaient à entendre que le principal personnage était un prêtre ». Y avait-il là, se demandait-il, « quelque chose de vraiment fondé » ? Ou se plaisait-on, en les répandant, « à dénaturer la pensée de Molière pour en exagérer l'audace ? » Il n'osait se prononcer : « Je n'affirmerai rien, mais je crois fort que ceux qui faisaient courir ces propos étaient bien renseignés » (3).

Nous le croyons aussi.Et qu'on ne nous objecte pas le silence des contemporains sur ce point. Leur mutisme a toutes les apparences d'être voulu, concerté, peut-être même ordonné. La témérité de Molière a dû effrayer ses spectateurs, comme elle intimide encore la plupart de ses critiques. Ils n'ont rien

---

(1) *Observations sur une comédie de Molière intitulée le Festin de Pierre*, Paris, 1665.

(2) Cette ordonnance n'est, il est vrai, que du 11 août 1667. Mais elle ne vise point la deuxième forme du *Tartuffe*. Tout ce que l'archevêque dit de la pièce s'applique à la première version : il est visible qu'il n'a pas eu connaissance exacte de la nouvelle. Aussi bien déclare-t-il lui-même décerner l'excommunication sur une simple plainte de son promoteur, averti que cette comédie avait été représentée sous le nouveau nom de *l'Imposteur*. C'est même là une des raisons sur quoi se fondera Baluze, consulté par Colbert, pour opiner que l'ordonnance n'était pas « décernée canoniquement ». Voir cette consultation publiée par F. Chambon dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. III, 1896, p. 125. On l'a imprimée à nouveau, en la donnant pour inédite, dans les *Documents d'histoire* de 1912, p. 311.

(3) Ed. Fournier, *Comment Molière fit Tartuffe*. (Revue Française, t. XI, 1857, pp. 232-233).

dit, ou presque rien, sur la représentation de 1664. La grande relation des *Plaisirs de l'Ile enchantée* passe sur *Tartuffe* avec une concision fort étrange quand on considère sa prolixité ordinaire. Dans sa lettre sur le même sujet, Marigny fait mieux encore : il ne souffle mot de la pièce de Molière, et cette tactique est fidèlement imitée par la *Gazette de France*. Le bavard Loret lui-même esquive de son mieux ce sujet trop brûlant. Il rapporte, en termes d'un vague singulier, la plainte du *Premier Placet*, et tourne court aussitôt :

« Mais, de cette plainte susdite,
N'ayant pas sceu la réussite,
Je veux encore être en ce cas
Disciple de Pithagoras,
Et sur un tel sujet me taire,
Ne sçachant le fonds de l'affaire,
Qu'on pourra dire en temps et lieu » (1).

Après quoi il s'est bien gardé d'y revenir. Ne semble-t-il pas, vraiment, que les contemporains aient évité à l'envi, dans un même souci de prudence, de s'arrêter à un sujet qui sentait terriblement le fagot ? (2).

Maintenant, que le grand écrivain, lui aussi, ait, au dernier moment, reculé devant sa propre audace, qu'il n'ait pas osé donner à son hypocrite l'ajustement complet d'un ecclésiastique, c'est un détail de mise en scène qui n'a qu'un intérêt secon-

---

(1) *Muse historique*, éd. Livet, t. IV, p. 203.

(2) Il est bien curieux aussi que la seule allusion un peu claire à la profession de Tartuffe se trouve dans un ouvrage qui est resté manuscrit pendant tout le XVIIe siècle. Taisand explique ainsi que Guéret n'ait pas publié sa *Promenade* : « parce qu'elle intéressoit une personne de considération qu'il étoit aisé de connaître sur certains traits un peu trop marqués, il la laissa manuscrite ». (*Ouvr. cité*, p.295). Mais on cherche en vain quelle pourrait être cette « personne de considération ».

daire. Le fait est que ni le texte ni l'intrigue ne devaient laisser le moindre doute aux spectateurs de 1664 : l'imposteur de la première version était un prêtre.

Ecclésiastique ou laïque dévot, qu'importe, dira-t-on... Il importe beaucoup. Car, du seul fait de sa laïcisation, le personnage se trouve profondément modifié. Qu'un prêtre s'intronise dans la maison d'Orgon, s'impose au maître du logis, s'empare de sa faveur et de sa confiance, rien de plus vraisemblable ni de plus naturel. C'est l'effet du prestige sacerdotal sur un esprit simple et pieux. Mais tout change s'il s'agit d'un laïque, même dévot. Aussi, pour faire admettre la main-mise totale de l'hypocrite sur Orgon, Molière s'est-il vu contraint d'apporter une série de corrections au type primitif de son imposteur.

D'abord, ce Tartuffe, qui a pris « l'ajustement d'un homme du monde », ne peut appartenir à un rang social trop inférieur à celui du riche bourgeois qui l'accueille. Un Panulphe né dans l'indigence éveillerait des soupçons que son caractère sacré évitait au premier Tartuffe. Nous avons donc à faire, en 1667, à un intrigant de bonne famille :

« Et tel que l'on le voit, il est bien gentilhomme » (1).

La misère même, qu'il «répare» chez Orgon, ne provient, à l'en croire, que d'embarras momentanés, et c'est en un mot « une honnête misère »... Autant d'indications devenues nécessaires par la métamorphose du personnage. Elles n'appartiennent pas au premier jet. Un indice significatif, c'est que Molière a hésité sur l'endroit où il convenait de les glisser : elles se trouvaient, en 1667, à la cinquième scène du premier acte ;

(1) Acte II, scène 2.

elles passent, en 1669, à la scène II de l'acte suivant. En vérité, l'anonyme de 1670 avait vu clair, qui opposait au « Panulphe faux riche » le « Tartuffe vrai gueux » (1).

En même temps que son costume, l'aspect physique du personnage a dû se modifier. Si grande que l'on suppose l'aberration d'Orgon, il ne peut cependant offrir la main de sa fille à un cuistre platement grotesque. Du moment où s'ouvre la perspective d'un mariage avec Mariane, Tartuffe ne peut plus se présenter à nous sous des traits par trop repoussants. Dorine a beau se répandre en sarcasmes sur les maris « faits d'un certain modèle », la mordante soubrette ne va pas jusqu'à rehausser de détails foncièrement hideux la caricature qu'elle trace de verve. Gros et gras, le teint fleuri, l'oreille rouge et la bouche vermeille, voilà un prétendu dont Mariane pourrait à la rigueur s'accommoder, pour peu qu'elle n'ait pas l'esprit romanesque, ni le goût délicat ou éthéré. « Sans être damoiseau », ce Tartuffe-là constitue, à tout prendre, un parti sortable, sinon séduisant, et un choix possible, sinon « glorieux ». Mais il n'est devenu tel, tout nous l'assure, que parce que Molière a effacé, dans son second jet, ce que la disgrâce physique du personnage avait de trop accusé, parce qu'il en a sensiblement atténué la laideur originelle.

Il en a, du même coup, singulièrement poussé au noir le caractère. C'étaient, au début, ses ridicules physiques qui maintenaient Tartuffe au rang de personnage comique. Ils rachetaient l'odieux de sa perversité morale. Cet équilibre se trouve rompu en 1667, et c'est pourquoi Panulphe nous paraît, dans l'ensemble, plus sombre que notre Tartuffe. Molière, qui s'en

---

(1) *La Critique de Tartuffe.*

est avisé, complète en 1669 la transformation du personnage en lui affinant de plus en plus l'esprit. Cette lourde masse s'est animée ; l'œil pétille maintenant de malice rentrée ; les brutales convoitises de l'imposteur se feutrent désormais de ruse circonspecte et d'astuce déliée. C'est la métamorphose que nous avons vue s'achever en 1669.

Dans des pages ingénieuses et brillantes, Jules Lemaître a distingué jadis deux Tartuffes, dont la pièce de Molière offrirait tour à tour les images contradictoires : d'une part « une espèce d'épais et hideux bedeau » grotesque, brutal et obtus ; de l'autre, « un gentilhomme de bonne éducation », un esprit fin, « dont les avis détachés sentent leur homme supérieur », « un véritable artiste en corruption qui ressemble à quelque abbé italien tortueux, élégant, moqueur et sensuel » (1).

Le critique était dans le vrai, bien que l'exagération donnât à sa thèse un tour paradoxal. Il y était encore, lorsqu'il indiquait ailleurs comment ces deux types du même personnage s'étaient, selon lui, succédé dans l'esprit de Molière : « Il a dû dessiner d'abord le premier, en haine des cagots. Puis les nécessités ou les vraisemblances de sa fable l'ont sans doute amené insensiblement à concevoir le second » (2).

Ce que Jules Lemaître n'a pas aperçu, c'est que ces nécessités de la fable, ces vraisemblances à sauvegarder procèdent d'une modification initiale, qui les conditionne toutes : la transformation de Tartuffe en laïque. Le problème qui l'arrête et lui demeure obscur, c'est d'expliquer comment un « marmiteux de la cagoterie » exerce « sur Orgon et sur Mme Pernelle une séduction qui implique chez le séducteur quelque grâce, quel-

(1) *Les Contemporains*, t. IV, pp. 339-341.
(2) *Impressions de théâtre*, t. IV, p. 37.

que autorité, une supériorité intellectuelle » (1). Tout s'éclaircit, par contre, si l'on admet que le traître se drape dans l'habit religieux. Sa supériorité, c'est celle que confère le sacrement de l'ordre ; son autorité, c'est celle que l'on accorde sans examen au confesseur et au directeur de conscience.

Un prêtre méchant homme, un hypocrite brutal, d'une gueuserie sordide et d'une cupidité bassement jouisseuse, tel nous apparaît le Tartuffe de 1664... A l'origine de la comédie de Molière, les dernières recherches ont dégagé et mis en lumière l'influence capitale de notre ancien théâtre comique. Il n'est peut-être pas sans intérêt de retrouver encore, dans le premier crayon d'un de ses types les plus complexes, une grimaçante physionomie de farce.

IV.

Tout se tient, et la transformation du personnage principal a entraîné des modifications non moins notables dans la structure même de la pièce. Nous savons déjà qu'elle se dénouait, en 1664, par un autre moyen que l'intervention royale. Orgon n'avait pas dès lors à confier à Tartuffe la précieuse cassette à laquelle se trouve attaché le salut d'Argas. Tout cet épisode était étranger au premier jet. C'est au cours des remaniements que Molière conçut l'idée d'endosser à son imposteur cette histoire d'un dépositaire infidèle et dévot. D'après l'abbé de Châteauneuf, il avait entendu raconter cette anecdote par Ninon de Lenclos (2). Il en fit son profit et s'en servit pour amener le dénouement définitif.

---

(1) *Impressions de théâtre*, t. IV, p. 40.
(2) *Dialogue sur la musique*, 1725, in-12, p. 104.

Encore a-t-il dû, pour adapter à l'action cet épisode nouveau, corriger assez profondément le caractère d'Orgon. Notre Orgon à nous est un personnage considérable, qui a un passé politique. Le roi le connaît et l'estime ; il lui sait gré du loyalisme dont il a fait preuve durant la Fronde, et s'il lui pardonne sa complaisance secrète pour un ami factieux, c'est en souvenir de son zèle passé, et aussi

> « Pour montrer que son cœur sait, quand moins on y pense,
> D'une bonne action verser la récompense,
> Que jamais le mérite avec lui ne perd rien,
> Et que, mieux que du mal, il se souvient du bien » (1).

Ce mérite, tout nous indique qu'Orgon ne l'a acquis qu'après 1664, et parce que le dénouement nouveau requérait, chez ce personnage, des antécédents dont il lui serait tenu compte. Pour rendre ceux-ci vraisemblables, Molière s'est vu contraint de modifier le dessin de l'Orgon primitif. Ce dernier ne s'était assurément jamais imposé à l'attention par un rôle politique quelconque : il en eût sans doute été fort incapable. Ici encore, la comparaison des textes de 1667 et 1669 nous a fait assister à la fin de la métamorphose. Nous avons vu comment, d'une version à l'autre, la sottise d'Orgon s'atténuait d'un degré, pour n'être plus, en dernière analyse, que l'aveuglement obstiné d'une confiance mal placée. Phase ultime d'une transformation plus ridicule, qui nous laisse deviner, à l'origine, un Orgon d'un comique plus gros, lourdement empêtré dans une sottise quasi grotesque. Le personnage a subi, en somme, une évolution parallèle à celle de Tartuffe et en harmonie avec

(1) Acte V, scène VII.

celle-ci : à un imposteur plus rusé devait correspondre une dupe moins grossière.

L'intrigue s'est encore enrichie par un autre endroit. La laïcisation du traître lui permet maintenant une ambition nouvelle : il aspire à couronner sa perfide entreprise en épousant Mariane. Tout au plus pouvait-il, en 1664, faire rompre le projet de mariage avec Valère. Nous avons noté déjà comment ce changement dans l'action avait contribué à l'avatar de Tartuffe. Mais le personnage de Mariane s'en est trouvé, lui aussi, singulièrement modifié. Simple comparse au début, elle passe à cette heure du troisième au second plan.

Pour illustrer cette phase nouvelle du drame, force a bien été à Molière d'introduire dans son œuvre des développements supplémentaires. C'en est un, à n'en pas douter, que la longue scène de dépit amoureux, suivi de raccommodement, qui termine le deuxième acte. Son caractère adventice n'a pas échappé à M. Maurice Donnay. « Scène plaquée là pour remplir un vide, déclare-t-il, et amenée de la façon la moins vraisemblable. Valère est ému par le projet insensé d'Orgon, de marier sa fille avec Tartuffe. « Quel est le dessein où notre âme s'arrête ? » demande-t-il à Mariane, et celle-ci lui répond par un « Je ne sais » puéril et déconcertant, car elle aime Valère et saura bien, au quatrième acte, plaider en termes des plus touchants la cause de son cœur. On dira qu'il y a d'autres scènes plaquées dans Molière, mais *Tartuffe* est la seule pièce dans laquelle il y ait une scène ainsi plaquée... » (1).

Nous ne croyons point, quant à nous, que cette querelle d'amoureux n'ait trouvé place dans la comédie que pour y

---

(1) *Ouvr. cité*, p. 242.

« remplir un vide ». Molière avait son dessein : sans doute voulait-il ainsi mettre en relief un côté de l'intrigue dont la nouvelle prétention de Tartuffe doublait l'importance. Il a repris, à cet effet, un thème qu'il avait développé avec éclat dans *le Dépit amoureux*, qu'il devait exploiter encore dans *le Bourgeois gentilhomme*, et dont l'idée lui avait été fournie par la jolie « comedia » de Lope de Vega : *El Perro del hortelano* (1).

La remarque de l'ingénieux critique n'en subsiste pas moins. Oui, la scène fait hors-d'œuvre et ne se rattache à l'ensemble que par un lien assez lâche : il y a juxtaposition plutôt que fusion. Et nous nous accordons encore avec l'auteur d'*Amants* lorsqu'il conjecture que cette longue scène en remplace une série d'autres, qui introduisaient le personnage principal. Car nous croyons comme lui que «Tartuffe arrivait plus tôt dans la version primitive ».

Cette apparition tardive de l'imposteur est un des points les plus tracassés par les commentateurs. Ils y ont trouvé matière tour à tour à étonnement et à admiration. Entre tant d'explications contradictoires, la meilleure nous paraît encore celle qu'a donnée le grand comique lui-même : « ... J'ai mis tout l'art et tous les soins qu'il m'a été possible pour bien distinguer le personnage de l'hypocrite d'avec celui du vrai dévot. J'ai employé pour cela deux actes entiers à préparer la venue de mon scélérat » (2). Et voilà bien, pour reprendre les termes d'un contemporain, le « Molière dont la prudence

---

(1) Cf. E. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol*, Paris, Hachette, 1906, p. 49 et suiv.

(2) *Préface* (1669).

égale l'esprit » ! [1]. Mais ce redoublement de précautions et de préparations minutieuses n'était-il pas imposé par la transformation même du personnage principal ? Il est permis de le croire.

Il paraît donc hors de doute que les remaniements successifs ont affecté non seulement les caractères, mais la structure même de l'œuvre. Le plan de la comédie de 1669 doit différer sensiblement de celui de la pièce de 1664. Quel était ce dernier ? Il n'est au pouvoir de personne de l'indiquer aujourd'hui avec précision. Le tenter serait s'engager sur le terrain glissant des hypothèses aventureuses. Tout au plus peut-on risquer, avec la réserve qui convient, certaines conjectures.

Il semble bien, tout d'abord, que diverses péripéties de l'action dramatique n'ont dû subir, d'une date à l'autre, que des retouches assez superficielles. Elles se trouvent si intimement liées au fond même de l'ouvrage que la pièce de 1664 ne pouvait ni les omettre, ni en changer profondément la conduite. La première version montrait sûrement, elle aussi, Tartuffe essayant de séduire Elmire [2] et brouillant Damis avec son père [3]. Et elle représentait enfin le traître confondu par le stratagème que l'on sait [4].

A côté de ces moments indispensables de l'action, le premier jet pouvait contenir des développements différents, qui nous échappent aujourd'hui. Mais il devait surtout les présenter dans un autre enchaînement. Si l'on compare, quant à l'ordre et à la successsion des scènes, les textes de 1667 et de 1669, un

---

(1) *Lettres sur les Observations d'une comédie du sieur Molière, intitulée le Festin de Pierre.* (1665).

(2) Acte III, scène III.

(3) Acte III, scène VI.

(4) Acte IV, scène V.

fait s'impose aussitôt à l'attention : c'est que les variantes vraiment notables se placent toutes dans les trois premiers actes. Ne serait-ce pas l'indice qu'ici Molière s'est borné à des retouches — retouches plus ou moins étendues ou profondes — tandis qu'il récrivait en entier la fin de sa comédie ? Nous savons, du moins, qu'il en a été ainsi pour le quatrième acte. Comment expliquer sans cela qu'on pût demander, en octobre 1665, si cet acte « étoit fait », alors que *Tartuffe* complet et achevé était joué dès novembre de l'année précédente ?

Outre les corrections de détail, la mise au point des trois premiers actes a dû s'opérer par un triple travail de suppression, d'addition et de transposition de scènes. Le deuxième acte présentait Tartuffe aux spectateurs, mais il y manquait par contre le débat animé où les amoureux se piquent, se brouillent et se raccommodent sous l'œil indulgent et railleur de Dorine. Dans le premier, se concentrait presque toute l'exposition, plus rapide et moins fouillée que la nôtre. Elle s'effectuait, semble-t-il, par une suite de scènes dont une partie subsistait encore en 1667, mais dont il ne surnage qu'assez peu de chose dans le texte définitif. C'était d'abord un long entretien de Cléante et de Dorine. Notre scène II n'en est que le résidu. En épanchant sa bile auprès du frère de sa maîtresse, la « fille suivante » devait tracer de l'intérieur d'Orgon un tableau pittoresque et suggestif. Venait ensuite une sorte de conciliabule entre les différents adversaires de Tartuffe, et cette manière de conseil de guerre devait amener sans effort les préparations nécessaires à l'intrigue. Scène capitale, singulièrement mutilée par les remaniements successifs : elle s'est, de proche en proche, trouvée réduite à la douzaine de vers que comptent nos scènes III et IV.

Pour chétifs qu'ils soient, ces indices nous laissent deviner un *Tartuffe* assez différent du nôtre dans sa structure comme dans ses caractères. On a vu déjà quels avatars avaient subis les personnages principaux. Mais les autres ne sont pas davantage restés intacts. Les moins atteints par les remaniements sont peut-être Mme Pernelle et Dorine, dont l'allure franchement comique paraît bien appartenir à l'original. Encore la soubrette a-t-elle dû mettre quelque sourdine à sa verve toute populaire. C'est peu de chose, d'ailleurs, en comparaison de la métamorphose de Cléante.

Ce rôle doit son origine aux incidents causés par la première représentation. Il ne prend une certaine importance que dans la seconde version, pour passer, comme on l'a vu, au tout premier plan en 1669. L'effort de Molière a été de faire de Cléante un arbitre, le sage de la pièce, l'honnête homme modéré, sans préjugé comme sans passion. Il prêche la prudence, calme les emportés et tire des événements des moralités judicieuses. Du même coup, il écarte les applications fâcheuses, distingue avec soin entre la vraie et la fausse dévotion et protège le dramaturge contre de dangereuses accusations d'impiété. C'est le porte-parole de l'auteur, qui n'a recouru à cet avocat que sous la menace des dévots déchaînés. Mais tout d'abord Cléante n'était qu'un des défenseurs du bon droit contre le traître, et son ardeur ne devait rien à celle de ses compagnons de lutte. Il faut attendre 1669 pour le voir dépouiller entièrement le vieil homme. Il en gardait encore plus d'un trait en 1667, et nous avons tâché de le montrer.

Reste Elmire, dont nous ne savons pas trop si, d'un texte à l'autre, elle est restée semblable à elle-même. Mais, à défaut

de preuve externe, le caractère même du rôle ne trahit-il pas la retouche ? Nous n'entendons point reprendre ici un débat qui a jadis passionné les moliéristes. Elmire est-elle une coquette nonchalante et sûre d'elle-même, ou bien une honnête femme qui se contraint à la coquetterie par devoir ? Question controversée ! Sarcey dit oui, mais Faguet dit non [1]. Il nous suffit de constater que la pièce de 1669 offre des arguments pour l'une et l'autre thèse. Ne serait-ce point que le rôle s'est modifié ? On peut concevoir, à l'origine, une Elmire plus en dehors que la nôtre, plus franche, moins enveloppée, une Elmire souriante dont l'honnêteté ne répugne pas à une galanterie aimable. Mais cette Elmire-là pouvait donner prise à la critique des austères moralistes que l'on sait. Molière a donc corrigé le rôle en visant à rendre la femme d'Orgon aussi irréprochable que possible. Il a réduit sa coquetterie au minimum et l'a excusée par certaines maladresses, qui dénoncent son inexpérience dans la carrière de Célimène. Mais en la défendant ainsi contre toute censure, il n'a pas laissé de glacer légèrement ce caractère. Cette Elmire quasi parfaite, dans sa froideur et son air lointain, en devient un peu énigmatique, et paraît même, par moment, n'avoir plus grand chose de féminin. Simple hypothèse assurément, puisque nul témoignage ne nous renseigne sur le rôle de 1664, mais hypothèse qui, à tout le moins, s'accorde assez avec le texte et rend bien compte de certaines contradictions du personnage.

N'insistons pas. Aussi bien n'est-il pas besoin de pousser plus loin. Nous disposons d'un ensemble de données relativement sûres qui nous permettent maintenant d'apercevoir, en

---

(1) Voir Sarcey, *Quarante ans de théâtre* : *Molière et la comédie classique*, p. 147 et suiv., et *contra* : Faguet, *Propos de théâtre* 1e série, p. 197 et suiv.

gros, ce que devait être le premier *Tartuffe*. Les traits que nous avons relevés nous laissent deviner une pièce assez différente de la nôtre. Même sujet, mais moins chargé de péripéties ; mêmes personnages, mais présentés sous un relief comique plus accusé. Un prêtre hypocrite, hideux, sensuel et brutal, un niais de bourgeois, sottement dupe de son directeur de conscience, ce sont à peine là des rôles de comédie. Tranchons le mot : ce sont des rôles de farce. En dépit de son sérieux latent, l'ouvrage dramatique de 1664 devait moins troubler les spectateurs qu'il n'excitait leur hilarité. Il n'autorisait guère la perplexité de certains critiques modernes, qui hésitent, pour caractériser *Tartuffe*, entre le mot de comédie et celui de drame. La pièce ainsi conçue devait laisser une impression assez analogue à celle que produit *George Dandin*. Comme le « mari confondu », le dévot dupé devait, dans l'intention de Molière, fournir la trame d'une farce réaliste, dont le gros comique jaillit en fusées, tout en conservant une arrière-saveur d'amertume (1).

Cette conclusion, d'aucuns l'avaient pressentie déjà. Dans sa curieuse brochure de 1884, Coquelin risquait une hypothèse sur le contenu de cette première ébauche qu'il désespérait de voir jamais reconstituer. Il y devinait une « comédie beaucoup plus forte » que la nôtre, avec un Tartuffe ecclésiastique et un dénouement différent, dont il renonçait d'ailleurs à préciser le caractère, faute sans doute d'avoir connu le dialogue de Guéret (2). Et d'autre part M. Maurice Donnay, qui n'avait

(1) Les circonstances de la première représentation présentent, pour ces deux pièces, de curieuses analogies. Toutes deux sont jouées à Versailles, devant Louis XIV, lors de fêtes « galantes et magnifiques », et *George Dandin*, en 1668, s'enveloppe d'intermèdes musicaux et chorégraphiques, de même que, en 1664, *Tartuffe* fait sa première apparition au milieu des *Plaisirs de l'île enchantée.*

(2) *Ouvr. cité*, p. 17 et suiv.

guère loisir d'y insister, a présenté, dans ses conférences de 1911, des idées assez voisines sur la version primitive de la pièce. Il s'est persuadé que Tartuffe y paraissait plus tôt, qu'il y manquait la scène de dépit amoureux, ainsi que l'histoire de la cassette, introduite plus tard pour amener le dénouement postiche [1].

Un grand comédien d'hier, un auteur dramatique dont le public d'aujourd'hui salue le talent, la rencontre a sans doute son éloquence. Et voilà, à coup sûr, pour notre thèse, des parrains aussi considérables qu'inattendus. Ne semble-t-il point qu'elle puisse tirer une première confirmation de l'accord de ces spécialistes du théâtre, rompus à la pratique de la scène française et plus autorisés que personne à scruter les secrets de Molière, leur maître immortel à tous deux ?

On nous permettra bien de le penser.

V.

Conçu dans l'orage et né dans la tempête, notre *Tartuffe* ne porte-t-il pas la tare de ses origines troublées ? Revu, arrangé, corrigé à plusieurs reprises sous la menace des représailles dévotes, n'a-t-il pas souffert de cette genèse contrariée ? En modifiant son œuvre dans sa contexture et dans sa forme, Molière n'a-t-il pas dû sacrifier à des raisons d'opportunité quelque chose de sa valeur littéraire ?

Raisonnablement, on pouvait le craindre. Et il est certain que tout n'est pas gain pour l'art dramatique dans les corrections apportées au texte primitif. Nous avons beau nous rappeler que le grand comique professe certaine indifférence pour

---

(1) *Ouvr. cité*, p. 242 et suiv.

le cinquième acte de ses pièces, le dénouement nouveau paraît cependant tiré de bien loin et ne laisse pas de choquer un peu par son caractère artificiel et forcé. L'irréprochable Cléante, d'autre part, finit par nous agacer à force d'honnêteté ; il exagère la sagesse jusqu'à devenir un peu prêcheur, et si l'ennui pouvait se glisser dans une œuvre où l'intérêt ne cesse de croître, ce serait par certains morceaux de ce rôle, et par nul autre endroit.

Reproche plus grave encore : un censeur rigoureux pourrait trouver à Tartuffe lui-même un fâcheux manque d'unité. Il montrerait sans trop de peine, dans la figure du traître, des lignes qui se contrarient et des traits qui se contredisent. Il triompherait de l'incertitude et de l'embarras où ce rôle plonge les plus grands acteurs. Car il ne s'en trouve pas au théâtre qui ait donné lieu à des interprétations plus divergentes. Il fait — c'est Régnier qui l'avoue — « le désespoir de ceux dont le devoir est de le représenter » (1). Sans remonter dans le passé, ne voit-on pas aujourd'hui même les meilleurs comédiens nous en offrir des images profondément différentes ? « M. Sylvain en fait un sacristain ignoble, effrayant de convoitise et répugnant de lâcheté ; M. Paul Mounet en fait un aventurier à mine austère, un soldat puritain resté en France; M. Le Bargy en fait un rustre goguenard » (2). Hier encore, M. Guitry en faisait un paysan à peine dégrossi, malpropre et patoisant. Pourquoi pareil désaccord entre les interprètes, si le personnage était d'une venue, bien établi et nettement campé ? Mais les corrections successives en ont brouillé et gâté le dessin.

---

(1) P. Régnier. *Le Tartuffe des comédiens*, Paris, Ollendorf, 1896, p. 1.
(2) Henry Bidou, *Journal des Débats*, 27 avril 1914.

Il y a une part de vérité dans ces critiques, et pourtant l'âpre censeur aurait tort. Oui, Molière n'a pas réussi partout à cacher ses retouches et à dissimuler ses repentirs. Oui, on peut relever dans le rôle principal certaines contradictions de détail. Et pourtant qui oserait rien regretter ?

L'excellent Népomucène Lemercier entendait démontrer jadis que *Tartuffe* offre l'exemple d'une application parfaite des vingt-trois règles qui constituent le genre comique. D'où il concluait que « cette inestimable comédie prévaut... sur les plus belles » (1). Le classique auteur de la *Panhypocrisiade* n'avait pas tort, encore qu'il abusât de la raison démonstrative. Si laborieux qu'il ait été, le travail de revision de Molière a tourné, en dernière analyse, au bénéfice de l'œuvre. Son sinistre héros a pris, par sa duplicité même, un caractère d'une complexité plus profonde. Ses contrastes le font vivre à nos yeux. « Il n'y a peut-être pas, a-t-on noté, de personnage au théâtre qui soit un homme plus que Tartuffe, un homme en chair et en os, et non pas seulement un vice incarné dans un homme » (2). Son apparition retardée a obligé Molière à une extrême concentration, qui a doué ce rôle d'une puissance et d'une force singulières. Pour Emile Faguet, le grand comique n'avait voulu montrer son traître que « dans trois scènes capitales : déclaration à Elmire, malédiction du fils, Tartuffe au piège, et il a pensé qu'ainsi l'effet serait plus grand » (3). Que Molière ait cherché cet effet de propos délibéré, nous ne le croyons pas. C'est l'opposition au premier *Tartuffe* qui l'a contraint à multiplier les préparations, et à donner à son œuvre

---

(1) *Ouvr. cité*, t. II, p. 454.
(2) P. Stapfer, *Molière et Shakespeare*, Paris, Hachette, 1886, p. 210
(3) E. Faguet, *En lisant Molière*, Paris, Hachette, 1914, p. 64.

cette exposition nouvelle que Goethe jugeait à bon droit unique au monde. Mais, ceci dit, il faut reconnaître aussitôt qu'il a su tirer de la difficulté même un merveilleux parti.

Déjouer de rogues censeurs en profitant de leurs critiques, même injustes ; s'aider des entraves qu'ils imposent pour atteindre à une vie plus intense et à une complexité plus profonde ; user enfin des obstacles accumulés par la haine pour prendre un essor plus triomphal dans les hautes régions de l'art, c'est la revanche du génie et son inimitable secret. C'est celui de Molière.

Gustave Charlier

BRUXELLES. PALAIS DES ACADÉMIES.
LIÈGE. H. VAILLANT-CARMANNE, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE.

PQ
1842
C5

Charlier, Gustave
Le premier "Tartuffe"

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY